

论元杂剧的语体特征

谢智香

内容提要:文章从语体学的角度分析了元杂剧语言的特征,在与明清杂剧比较的基础上得出元杂剧语言在词汇、语法、辞格这三方面体现出的通俗性特征。

关键词:元杂剧 语体特征 通俗性

元杂剧是指在13世纪中叶,以宋、金杂剧为基础,融合说唱、音乐、舞蹈等艺术而形成的一种戏曲艺术样式,它是我国戏曲成熟的标志。元杂剧的语体属于艺术语体,它具有属于艺术语体的一系列的语言特征,其中最突出的语言特征就是通俗化。

元代通俗化语言并非是元杂剧独有的特色,元代的曲也具有通俗化特征,正如人们常说:“诗庄、词媚、曲俗”^{[1]P116}。还有元代有些戏文剧本的语言,也是通俗化的。徐渭《南词叙录》评南戏剧本,“句句是本色语,无今人时文气”。^{[2]P243}然而与诗词以及同样是杂剧的明清杂剧相比,元杂剧的通俗化特征非常突出。明清杂剧承续元杂剧发展而起,是杂剧的一个重要组成部分,也是杂剧发展的最后形态。但由于到了明清时代,知识分子的地位比元代大大提高,他们不再依靠演出市场谋生,写剧只是为了抒情写志、自得其乐,使得他们心态清高,不屑于舞台,缺少舞台演出经验,所以与元杂剧相比,严重的雅化使之脱离

了舞台而成为一种介于舞台和案头、俗文学与雅文学之间的边缘文体。元杂剧的通俗化的语言特色具体体现在词汇、语法、辞格等几方面。

一、在词汇使用上的通俗化

元杂剧的语境类型和交际功能的特殊性决定了它语体的开放性,这种开放性最直接地体现在其词汇系统上。具体表现在以下几个方面:

(一)常从谈话语体中吸收词语

众所周知,承续元杂剧发展而起明清杂剧随着历史的发展逐渐走上宫廷化、案头化的道路,在创作上向诗文回归。明清杂剧常用雅丽的诗文语言。如车江英《蓝关雪·衡山》一折中山神的一段独白:“上据朱陵,下窥云梦,崔嵬万丈之高,绵延八百之广……翠岩碧洞,簌空玲珑……殷殷万点雷声,鹤唳猿啼,隐隐半天风吼……”其中就使用了“崔嵬、绵延、翠、碧、玲珑、殷殷、隐隐”等书面形容词,使用了“唳、啼”等书面常见动词,极具诗文化的意境。

而作为市井文学的产物——元杂剧,为了反映广泛的社会生活和复杂的人物内心世界,以及为了满足不同阶层、不同文化层次的人在不同的场合观赏戏剧的需要,使用的语言材料非常广泛,常从谈话语体、如唱词中塑造形象和创造气氛的口语词、方言土语等,很少直接使用诗的语言。这就使元杂剧的语言形成通俗化大众化的特点。与明清杂剧诗化的语言相比,元杂剧词汇使用的通俗化具体体现在以下几个方面:

1、大量运用口语

宋元以前我国的文艺作品基本上都是用文言写成的。到了宋元时期,随着市民阶层的兴起和壮大,文学作品必须适应他们的欣赏习惯的文学方式。于是运用口语的说唱和戏曲便应运而生。王国维认为,元杂剧运用口语是“自古文学上所未有也”^{[3]P153}。梁启超在《小说丛话》中认为“文学之进化有一大关键,即由古语之文学变为俗语之文学是也”。^[4]因此,元杂剧运用口语,使文学语言发生了革命性的变化。

元杂剧的宾白几乎全用口语。元杂剧剧本的宾白,就其范围而言,大约可以包括三类:诗对的宾白、散语的宾白,还有类似快板、顺口溜之类。诗对的宾白包括上场对、上场诗、下场对、下场诗。这种诗对的宾白用于叙述、总结的“词云”、“断云”等,都是诗体的形式。但它们却抛弃了传统严整的格律,凝练的语言,深厚的意境,以一种自由、通俗、浅直的韵文形式出现。如《赛娥冤》第一折,赛卢医上场念:“行医有斟酌,下药依本草,死的医不活,活的医死了。”散语的宾白,以及类似快板、顺口溜之类的宾白几乎全用口语。如关汉卿的《王闰香夜月四春园》中裴炎云:“卖狗肉,卖狗肉,好肥狗肉!自家裴炎的便是。”

元杂剧曲词中出现了大量的虚词。其中,不但有“之、乎、者、也”等文言虚词,而且也有“的”、“了”、“么”、“呢”等口语虚词。由于蒙古语的影响,“儿化”的“儿”字

也运用很多,这些虚词的大量使用能使唱词曲折尽情。如:“见安排着车儿、马儿,不由人熬熬煎煎的气;有什么心情花儿、靛儿,打扮得娇娇滴滴的媚;准备着被儿、枕儿,只索昏昏沉沉的睡”(《西厢记》)。

元杂剧的曲词也常用俗语。如“大缸里翻油,沿途拾芝麻。”(《来生债》)“见钟不打更炼铜。”(《青衫泪》)。这类俚俗之语在元杂剧中不胜枚举。它具有淳朴活泼的口语风格,通俗质朴,同时又由于比喻手段的运用而生动形象,具有很强的表现力。

2、大量使用方言土语

我们知道,明清杂剧常用诗化的语言,用语典雅,而在元杂剧中却使用了大量的方言土语,这些方言土语几乎全是北方方言和土语,其中绝大部分在当今北方地区还能寻到它们的原形或嬗变形式。如《王粲登楼》第一折:“放鱼的子产,磕他怎的?”《曲江池》第三折:“你噪嗑他怎的?”这两例中的“嗑”、“噪嗑”,义为没好气的责怪、呵斥,是一个具有特定意义的动词。现今河北、山东一带民间口语中还有大量的应用。《马陵道》第二折:“只待早起修了天书,我便早起杀了那厮。晚夕修了天书,我便晚夕杀了那厮。”这个例中“早起”“晚夕”是陕西方言词汇,“早起”是早晨的意思,“晚夕”是晚上的意思。“晚夕”在现在陕西方言中当“晚上”讲,用在“成晚夕”、“一晚夕”等词语中,而“今天晚上”、“明天晚上”叫做“今儿黑”“明儿黑”等。

这类的方言土语在元剧的道白及唱曲中用得十分广泛。元杂剧借吸收方言土语,更增添了乡土气息,也突出了口语化、通俗化的语言特点。

(二)大量使用现成词组

所谓现成词组,是指过去已经存在并为人们常用或熟悉的固定词组(或句子)。虽然使用现成词组在理论上是与通俗化背道而驰的,但是元代的剧作家在这方面的运用中讲究的是化雅入俗、点雅成俗,

着眼于“俗”字。元杂剧常把别人已经构成的现成词组直接纳入其中,如同盖房子直接采用别人的预制构件一样。元杂剧中这种现成词组主要是成语、前人诗文成句。

元杂剧中的成语几乎俯拾皆是。如《合汗衫》中“则你也曾举目无亲,失魄亡魂,绕户敲门,鼓舌扬唇。”《蝴蝶梦》中“吓的我手忙脚乱,使不得胆大心粗,惊得我魂飞魄丧,走的我力尽筋舒。”这几个例子中几乎每句中都有成语。成语是一种以四言骈体形式为主的词组,结构规整,音调和谐,言简意赅,它与杂言散体的俗语相结合,使元杂剧的语言既有严整之美,又错落有致,文白相兼,相得益彰。

直用前人诗文成句,也是元杂剧在用词方面的一个特色。如《梧桐雨》:“瑶阶月色晃疏棂,银烛秋光冷画屏。”用的是杜牧《秋夕》诗。《豫让吞炭》中“可不道己所不欲,勿施于人。”用的是《论语》中的句子。《渔樵记》第四折,朱买臣表白:“去年时也是朱买臣,到今年也则是朱买臣,道不的个知恩报恩,风流儒雅,知恩不报,非为人也。”后四句,用的是《太公家教》中的句子。这本书是宋元时代流行的童蒙课本。这些都是直接引用前人的诗文,将其与民众的口头语融合在一起,从而形成了点雅为俗的用语境界。

美国学者帕利和劳德认为,口头文学的重要特点是大量运用“现成词组”。而元杂剧曲不避熟,以大量运用现成词组为能,由此见才。正是由于它的这些特殊作法和技巧,使得元杂剧的唱词与宾白一样通俗易懂,形成化雅为俗的语言特色。

二、在语法使用上的通俗化

元杂剧与明清杂剧相比除了在词汇系统具有通俗性的特点外,在语法上也不例外。明清杂剧由于走上了诗化的道路,在语言使用上就常用诗化的语法,违反语法常态,表意趋于含蓄。而元杂剧语言向日常语言回归,语法上常态化,口语化。具

体表现在:

(一)语法使用常态化

明清杂剧的语言往往颠倒词序,使语言具有更深层的含义。如《孤鸿影》:“混难分水接天,查不辨云连岛,想客星此际犹天杪。”其中“混难分、查不辨”使谓语前置,意境是深远了,但不通俗。而元杂剧则不同,在语法上规范使用,主、谓、宾、补、定、状语多常态分布。如《望江亭》:“相公,你若是报一声着人远接,怕不得船儿上有五十座笙歌摆设。你为公事来到这些,不知你真生做兀地关节?”这段话,语法规范,主语、谓语、宾语等都常态分布,明白如话。

明清杂剧常省略主语,这可以使读者保持与角色互对互换,但同时造成语句的模糊性。如《吊琵琶》:“望乡台鬼火青荧夜,早见那一点点斗横斜。莽萧萧风低旷野,静惨惨月上平沙。那答是一带山葱岭金微,这答是一派水蒲类松花。”这段唱词,就没有主语。而元杂剧省略的情况很少,一般用在“是”字的问答句或对话中或单个人的说话中。如关汉卿《状元堂陈母教子》:“这个是谁?”“是陈妈妈家大的个孩儿。”“这个是谁?”“是陈妈妈第二个孩儿。”……“这个是谁?”“是陈妈妈第三个孩儿。”这里在“是”字前省略了“这个”主语,但是承前省略,听读者还是一听就明白。一般情况下元杂剧语法成分是齐全的,主语很少省略,这样可以让听读者容易理解剧中所要表达的意思。如《陈州粳米》:“(带云)你这害民的贼也想一想,差你开仓粳米,是为着何来?(正末叹云)若要与我陈州百姓除了这害呵,(唱)则除是包龙图那个铁面没人情!”

明清杂剧中往往省略表时间、地点的状语,表词序的副词、介词等这些语法的连接手段,使得它的意境更多地依靠意义来连接而不是靠语法手段,所以意思含蓄难懂。如《孤鸿影》:“杜陵寒食草青青,游魂无定。异乡三尺土,长夜六如亭。世世生生,使人间叹薄命。”这里三个地点、两个

时间没有明显的副词、介词等组合标志,在意思理解上容易产生歧义。元杂剧较明清杂剧在语法形式上的连接上更完整。如《李逵负荆》:“可正是清明时候,……我与你赶,与你赶,贪赶桃花瓣儿,(唱)早来到这草桥店,垂杨的渡口。”这里表时间的“可正是清明时候”、“早”和表地点的“这”等语法手段的连接使语言明白晓畅。

(二)语法使用口语化

使元杂剧的语言特色呈现口语化的另一个重要原因是语法使用口语化,出现了许多与现代汉语相接近的语法特点。在元杂剧中出现了许多口语中的助词与语气词,其中有不少与现代汉语一致。如出现了“的、地、老、家、箇、上、那个”等助词和在对话中运用了很多充满口语气息的“阿、呵、哩(里)、那(哪)、呢、么、吧(罢)”等。其中更能体现口语化这方面主要表现在以下两个方面:

1、衬字

“古代文学之形容事物也,率用古语,其用俗语者绝无。又所用之字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故,故辄以许多俗语,或以自然之声音形容之。”^{[3]P152}这些“俗语”或“以自然之声音形容之”的拟声词多是虚词和修饰铺排之词,因而使人物口吻毕现,感情直露酣畅。而明清杂剧却少用衬字,使语言更加典雅凝重,抒情写意更加含蓄,与诗的语言相似。元杂剧与明清杂剧在衬字使用上主要区别在以下两方面:

明清杂剧大量砍掉衬字,如《滕王阁》:“看三江荡漾,更五湖襟带控荆湘。览物华天宝,射斗牛龙光。若不是徐孺陈蕃人杰美,怎显得雄州俊才地灵长。”这里没有一个衬字,语少而义丰,与诗文区别不大。而在元杂剧中却大量使用衬字。如:《燕青搏鱼》:“这鱼呵,重七斤八斤,你若是搏呵,要五纯六纯,着小人呵,也觅一文半文。”这例中三个“呵”字,属于句末语气词衬字,一再重复,形成音节铿锵。

元杂剧剧本衬字的使用功能主要体现在以下三方面:

第一,由于北曲各种曲牌,都有固定的句数和字数。所以,杂剧作家就按照规定,填入正字,表达一定的思想内容,同时,又自由加入衬字,有助于正字句的思想内容表达得更加充实和完整。这是衬字的主要作用。如《窦娥冤》中,窦娥唱:“天地也做得个怕硬欺软,却原来也这般顺水推船。地也,你不分好歹何为地?天也,你错勘贤愚枉做天!哎,只落得两泪涟涟。”这几处衬字的增加,有助于增强窦娥咒天骂地、发泄出对当时政治腐败和社会黑暗的愤怒控诉。

第二,在元杂剧剧本中,有些典故、诗句和成语,经过加入衬字,使其更具有表现力。《生金阁》中“可甚么书中自有千钟粟,没来由下这死功夫。”“书中自有千钟粟”这是成语。本来意思,是封建统治阶级诱惑当时知识分子走读书做官的道路。这里衬“可甚么”,便与原意相反。郭成进京应试,受不了旅途辛劳,后悔死读经书,追求功名。

第三,由于元杂剧用衬字,不必讲究平仄,所以,有些平仄不调的字句,如《燕青搏鱼》中“乞丢磕搭”、“急留骨碌”之类,便可以作为衬字,自由地咏入唱句中,形象地摹拟出自然景物的声音和形状。

2、虚词

我们知道衬字是在不变动原谱的基础上增加字数的,加衬字后的长句子给元杂剧引入新兴的语法形式提供了条件。因此元杂剧的曲词中较多地使用虚词,而虚词的使用往往和汉语新兴的句式结合在一起,如:带“被”的被动式、“把”、“将”处置式、有“的”、“得”的动补式;自由的长句又为作家渲染气氛,使用多层修饰语提供了条件。

第一,虚词的使用往往和汉语新兴的句式结合在一起。

“被”、“把”、“将”构成的被动式、处

置式结合。如：《赵氏孤儿》中“被屠岸贾贼臣，将金阶下公卿损”。《衣锦还乡》中“被你个小冤家，把我来逗逗杀”。《望江亭》中“那期间被俺耶把我横拖倒拽出招商店”。《赵氏孤儿》中“被”的宾语、《衣锦还乡》中“把”的宾语都是短语，《望江亭》表示处置的介宾短语是“把我”。“被”、“把”与动词谓语间的空间增大，使这两种句式可容纳更多的表达内容，成为汉语里一种十分生动有表现力的句式。

第二，修饰语和多层修饰语。

在元杂剧中修饰语的使用很丰富，也很有特色。如动词的主谓结构并列作状语《诈妮子调风月》：“见那厮手慌脚乱紧收拾。”形容词重叠作状语。如《邓夫人苦痛哭存孝》：“你可休冥冥杳杳差去了”。特别是有很多特别的四字格，它们注意出现在唱词中，如《钱大尹智宠谢天香》：“我不该必丢不答口内失尊卑”。这些四字格反映了民间口语的特点，因为在民间口语中常用一些既有象声作用又有示意作用、又有方言特点的四字格作为状语。元杂剧运用这些状语反映了元杂剧的口语化，它与民间语言十分接近。

三、在辞格使用上的通俗化

元杂剧语体的语言特征和其他艺术语体一样，都十分重视形象描绘和感情描绘的修辞方法，增强作品的感染力。然而元杂剧的通俗化特征在修辞使用上有自己的特色。由于明清杂剧已向诗文回归，在创作观念上几乎被看作“诗余”或“词余”。所以明清杂剧在使用修辞时也向诗词靠拢。因而元杂剧在修辞使用上的通俗性可以通过与诗词的比较得出。元杂剧修辞的通俗性主要表现在：同样的修辞方式，诗词使用时追求典雅，言简意赅，含蓄蕴藉，元杂剧则追求通俗易懂，不避俚俗，尽量铺张。

（一）在比喻使用上的通俗化

比喻能使道理通俗易懂，文字生动形

象，这种修辞方式为古今中外的文人学者所乐用。诗词和元杂剧也不例外。然而诗词和元杂剧在具体使用上有明显的不同。诗词多使用隐喻和借喻，使它的语言含蓄蕴藉。如：虞信《拟连珠》“嗟怨之水，特结愤泉。感哀之云，偏含愁气”。王安石《木末》诗“绿成白雪桑重绿，割尽黄云稻正青”。

前者使用了隐喻，后者使用了借喻，白雪喻丝，黄云喻麦。而元杂剧使用比喻描绘事情的过程和人物的表情、心理活动，多用明喻，较少使用隐喻和借喻。使用明喻能使听者一听就明白。喻词既有常见的“如”、“似”、“若”等，也有与诗词不同的“恰便似”、“般”、“也似”、“似……般”等。如：

《调风月》：“你这般沙糖般话儿多曾吃”。《蝴蝶梦》：“公人如狼似虎。”《拜月亭》：“荷花似花子般团，陂塘似镜面般莹洁。”

元杂剧在使用明喻的时候，喻体一般都很通俗，多是日常生活常见的、有时是不能登大雅之堂的事物。如：马致远《青衫泪》：“折倒的我形似鬼，煎熬的我骨似柴。”《赵氏孤儿》：“见程婴心似热油浇，泪珠而不敢对人抛。”无名氏《陈州糶米》：“他便似打家的强盗，俺便似看家的恶狗。”

当然在元杂剧中也使用借喻，但在使用借喻时，喻体也是常见之物。如：《望江亭》：“我想着香闺少女，但是嫩色娇颜，都只爱朝云暮雨，那个肯凤只鸾单？”《秋胡戏妻》：“短桑科长不出连枝树，沅麻坑养不活比目鱼”等，都是常见熟闻的事物。因而不会使听众觉得隐晦，倒使人感到托物具寓意，透明度强。

（二）在夸张使用上的通俗化

在元杂剧中，夸张也是常用的修辞手法。例如《西厢记》第四本第三折：“听得道一声‘去也’，松了金钏，遥望见十里长亭，减了玉肌”，夸张地表现感情折磨下的身心交瘁；[四煞]“泪添九曲黄河溢，恨

压三峰五岳低”都是夸张,写离别之情,达到愁极恨绝、无以复加的地步。夸张也是元杂剧科诨的主要方法,它是把表现对象的某些言行加以夸饰,形成喜剧性的一种方法。在诗词中也常用夸张,如杜甫《古柏行》:“霜皮溜雨四十围,黛色参天二千尺。”李白的《秋浦歌》:“白发三千丈,缘愁似个长。”等等。但在元杂剧中,夸张常出现在动补式中,“的”、“得”后的补语所表示的程度常通过夸张来实现;在“把”字句中,“把”的宾语常是夸张的对象。如《看钱奴》:“饿的我肚里饥少魂失魄,冻的我身上冷无颜落色。”《东窗事犯》:“险刮的那太华山一时崩损,刮的昆仑山希力力难以影身。那风刮的六朝老树和根倒,万里长江恶浪奔。”

(三)在引用使用上的通俗化

引用在诗词和元杂剧中都较常用。诗词的引用较隐晦。如杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》:“盖棺事则已,此志常觊豁。”陆游《诉衷情》:“关河梦断何处?尘暗旧貂裘。”这里“盖棺”引用的是《韩诗外传》中孔子的话“故学而不已,盖棺乃止”。“尘暗”句暗用苏秦故事,这些典故深奥难懂。而元杂剧的引用与诗词不同,它具有通俗性。元杂剧的“俗”通过引事通俗、雅文俗对表现出来。“曲之佳处不在用事,亦不在不用事……要在多读书,多识故实,引得的确,用得恰好。明事暗使,隐事显使,务使唱去人人都晓,不须解说。”^{[5]P131} 这就是作为戏曲的元杂剧引用特点之一——引事通俗。如《看钱奴》:“我不是侍亲娘弃子明达卖,又不是敬老母疏儿郭巨埋。”《看钱奴》:“似这雪韩退之的马鞍心冷怎当,孟浩然驴背上冻下来,剡溪中禁回了子猷访戴。”前者使用了明达卖子、郭巨埋儿的典故;后者引用历史名人的雪中故事,写出了饥寒交迫时感觉到的寒气。

最能体现“俗”的是这样一种:“又用得古人成语恰好,亦是快事,然只许单用一句,要双,须别处另寻一句对之。”^{[5]P131}

此处“成语”指前人诗词歌赋古文中的现成句子。诗文雅句配上元杂剧俗语,这便是引用的特点之二——雅文俗对。如《紫云亭》楔子:“西出阳关无故人,则见俺在这南国梁园依旧亲。”《七里滩》:“仔细踌躇,观了些成败兴亡,阅了些今古,浪淘尽千古风流人物。”这两句引用了唐诗、宋词里的名句,人们期待的是完整的名句,结果出人意料,与之相对的竟是曲中的俗语。

除以上所举例子之外,元杂剧在排比、对偶、倒装、反语等修辞手法使用上也体现了它们的通俗性,由于篇幅所限在这就不多叙述。这些修辞都是元杂剧与诗词共同使用的手法,他们的区别在于诗词使用时追求典雅,言简意赅,含蓄蕴藉,元杂剧则追求通俗易懂,不避俚俗。从白话中汲取营养,将白话中的营养即俗的成分入曲,充满生机气息,形成了元杂剧与诗词不同的情趣,使之在文学史上独树一帜。

综上所述,元杂剧的语言,尤其是前期杂剧语言,充分运用北方语言的诸多特点,结合戏剧道白、演唱的特殊要求,逐步形成丰富多彩,各具特色的语言风格和雅俗共赏、典范成熟的语言艺术。它广泛而巧妙地吸收了民间文学语言的优点,又杂以北方的口语方言,表现出质朴自然、通俗流畅而又意蕴深邃、清静明丽的通俗化语体特色。

参考文献:

- [1]赵义山.元散曲通论[M]成都:巴蜀书社,1993年版.
- [2]中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(三)[M]北京:中国戏剧出版社,1959年版.
- [3]王国维.宋元戏曲史[M]北京:中国书籍出版社,2006年版.
- [4]梁启超.小说丛话[J]新小说第7号,1903年.
- [5]王骥德.王骥德曲律[M]长沙:湖南人民出版社,1983年版.

(作者单位:厦门大学中文系)

责任编辑:郭翠君